




naivsten Volkslied bis zum künstlerischen Musikwerk auf höchster und modernster Ebene, sowohl von jüdischen wie von arabischen Komponisten. Aus den Notwendigkeiten des Lebens ergibt sich die Entwicklung einer solchen Symbiose von selbst, und sie wird sich bestimmt weiter fortsetzen und sogar im Laufe der Zeit in stärkerem Maße abgerundet und vervollständigt werden.



Claus Raab

Ein rhythmisches Problem in der Musik Jamaikas

In meinem Bericht geht es um die Frage, ob und wie Spuren verlorener afrikanischer Elemente in der Musik Jamaikas noch nachzuweisen sind. Dabei bin ich von fünf Beobachtungen ausgegangen.

1. Beim Transkribieren stieß ich im unbegleiteten Sologesang häufig auf eine rhythmisch-melodische Figur, die merkwürdig labil erscheint. Es ist eine Dreiton-Figur mit der Länge von zwei Schlagzeiten, deren letzter Ton auch an den nächsten angebunden oder durch eine Pause ersetzt sein kann. Labil ist die rhythmische Ausführung. Nimmt man das Viertel als Schlagzeit, dann wäre diese Figur einmal zu notieren als Viertel-Triole, oder ein anderesmal als Viertel-Triole mit etwas gedehntem mittleren Ton und verkürztem letzten (also etwa: ) , oder als Folge punktiertes Achtel – punktiertes Achtel-Achtel (ist gleich 3-3-2-Sechzehntel: ) , oder, wenn auch sehr viel seltener, als Achtel-Viertel-Achtel-Folge () .

Diese Labilität ist nicht nur ganz allgemein in den verschiedensten Gesängen anzutreffen, sondern auch innerhalb ein und desselben Liedes an den (bei Wiederholungen) analogen Stellen mit demselben Text. Das muß in einer Musik besonders auffallen, in der traditionsgemäß die rhythmische Komponente eine große Bedeutung hat und die rhythmische Ausführung ansonsten entsprechend präzise ist. Rhythmische Labilität sollte man nicht erwarten.

Doch scheint die Labilität dieser Dreiton-Figur im unbegleiteten Sologesang abhängig zu sein vom Tempo: je weniger rasch das Zeitmaß, desto genauer wird die Ausführung, und zwar als 3-3-2-Sechzehntel-Figur. Immer exakt jedoch ist die Ausführung und immer in 3-3-2-Sechzehntel-Form, unabhängig vom Tempo, wenn ein Perkussionspart dazukommt. Denn die Perkussionsinstrumente verwenden Sechzehntel in ihren Schlagfolgen (z.B. ) , oder aber die kleinste Einheit von zusammengesetzten Dauerwerten ist das Sechzehntel (z.B. ) . Dies gilt vor allem für die Trommelstimme, und da es sich um perkussive Musik handelt, steht nichts dagegen, diese kleinste Einheit als Schlagzeit zu bezeichnen, so daß die Schlagzeit der Trommelstimme bis zu viermal so schnell sein kann wie die der Gesangsstimme (♩ gegen ♪). Ich habe das Problem dieser Figur mit einheimischen Musikern besprochen. Sie meinten zunächst, daß es sich immer um eine (Viertel-) Triole handelt. Nach gemeinsamem Abhören der Bänder, auch mit halber Geschwindigkeit und, wenn es die Tonhöhe zuließ, auch mit Viertelgeschwindigkeit, bestätigten sie, daß die 3-3-2-Sechzehntel-Ausführung mindestens ebenso häufig, rhythmisch aber beständiger und exakter ist als die Triolen-Ausführung.

2. Es gibt in der jamaikanischen Musik, sofern sie noch überwiegend und deutlich afrikanische Praktiken und Merkmale zeigt (und nicht etwa europäisch-amerikanische), keinen Rhythmus auf Dreier-Basis, weder als 3/4 noch als 6/8 noch als 6/4 noch als 12/8. Das ist nicht nur für sich genommen sehr merkwürdig, sondern besonders auch im Hinblick auf eine Wurzel dieser Musikkultur auffallend: Sklaven kamen vor allem aus Westafrika, sie waren Koromanti, Ashanti, Mandingo, Yoruba, Ibo, in deren Musik gerade diese unterschiedlichen Dreier-Metren eine Grundlage für Polyrhythmik und Polymetrik bilden.

Fast zwangsläufig folgt daraus, daß es in Jamaika auch keine komplexe Polymetrik und Polyrhythmik gibt.

Auf möglicherweise zwei Ausnahmen muß jedoch hingewiesen werden, wiewohl ausreichende und einigermaßen sichere Erkenntnisse darüber noch nicht vorliegen.

Die Musik der Ettu, ehemals Yoruba, klingt sehr kompliziert; die vorhandenen Aufnahmen aber sind für Transkriptionen technisch nicht gut genug, und ein längerer Aufenthalt bei den Ettu war in der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht möglich.

Die Musik der Maroon, ehemals überwiegend Ashanti, wird noch heute so sehr als Geheimnis gehütet, daß sie Außenstehenden nicht zu Ohren kommt.

Diese beiden Bevölkerungsgruppen sind noch in anderer Hinsicht bemerkenswert: Einige Gesänge der Ettu haben Yoruba-Texte, obwohl diese Sprache heute unter ihnen kaum mehr verstanden wird. Bei den Maroon ist die Ashanti-Sprache noch heute als Håuptlings- und Ritualsprache ausgezeichnet, wogegen sich in der Alltagssprache nur einige einzelne Ashanti-Wörter finden.

Diese sprachlichen Besonderheiten sind ein starkes Indiz dafür, daß vermutlich auch in der Musik der Ettu und Maroon noch direkte und unvermischte Beziehungen zu afrikanischen Musikkulturen vorhanden sein dürften, zumal ja ein sehr enger Zusammenhang zwischen Musik und Sprache in Afrika besteht.

Auch die Geschichte der Insel würde für solche Enklaven afrikanischer Kultur eine Erklärung bieten. Denn die Maroon, wiewohl nicht von einheitlicher Stammeszugehörigkeit beziehungsweise Abstammung, hatten in den schwer zugänglichen Bergen Jamaikas als freigelassene, befreite oder entlaufene Sklaven bereits am Ende der Spanienherrschaft um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine relative Unabhängigkeit und Autonomie erhalten und diese auch unter englischer Herrschaft erfolgreich verteidigt und bewahrt. Noch heute sehen sie sich eher als Maroon denn als Jamaikaner.

Eine fast paradox anmutende Erscheinung möchte ich am Rande bemerken: Die in Jamaika als Volkstanz immer noch populäre Quadrille hat auch Dreier-Metren, und in ihr fand ich sogar ein einfaches Beispiel von Bimetrik: Eine Mundharmonika wurde im 6/8-Takt, ein Banjo dazu im 3/4-Takt gespielt.

3. Es gibt auch keine „versteckten“ Dreier-Metren in Form von Triolen. Auf meine Frage an Musiker, wodurch die jamaikanische Musik sich von der Kubas und Haitis unterscheidet, wurde unter anderem, aber an erster Stelle der häufige Gebrauch von Triolen auf den Nachbarinseln genannt. Es sei dahingestellt, ob es sich tatsächlich um Triolen handelt oder um die Überlagerung von Rhythmen auf Zweier-, Dreier- und Vierer-Basis. In der Musik Jamaikas jedenfalls sind, nach diesem Zeugnis und nach meinen Erfahrungen, Triolen auffallend selten. (Ein Beispiel hatte ich eingangs genannt: jene labile Dreiton-Figur, die mal als Viertel-Triole, mal als 3-3-2-Sechzehntelfolge ausgeführt wird.)

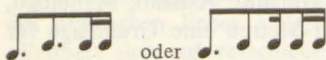
4. Zweier- und Vierer-Metren und Vielfache davon herrschen vor. Im Gesang wie in der Trommelstimme gibt es zwar von starrer, regelmäßiger Vierer-Basis abweichende unregelmäßige Phrasierungen und Gruppierungen, doch bleiben diese immer auf eine Vierer- bzw. Achter-Basis bezogen; bisweilen hat man sogar den Eindruck, daß sie gekürzt oder gedehnt sind, um auf engem Raum wieder mit der Basis zu konvergieren. Etwa wenn an reguläre oder irreguläre Phrasen über zwölf Einheiten vier Einheiten „angehängt“ werden, um auf eine Sechzehner-Länge zu kommen. (So können beispielsweise die erwähnten Zwölfer-Phrasen in vier Dreier-Einheiten oder in eine Fünfer- und eine Siebener-Einheit gruppiert sein, beide jedoch werden um vier Einheiten zu einer Gesamtlänge von sechzehn „ergänzt“.)

Das läßt den Eindruck entstehen, daß der Takt (als gleichbleibende, kurze Maßeinheit) in europäischem Sinne in der Musik Jamaikas sehr viel stärker zu spüren ist als in Musikformen Afrikas.

5. Unter den Rhythmen auf Vierer- bzw. Achter-Basis ist die 3-3-2-Gruppierung im Trommelpart wie im Gesang so häufig und gebräuchlich, daß man sie als ebenso regulär bezeichnen muß wie einheitlich geradzahlige Gruppierungen. Sie ist ein „standard pattern“ oder Teil eines Rhythmus. Und diese Gruppierung wird in einem raschen und in einem sehr raschen Zeitmaß gespielt; im letzteren Falle klingt sie fast wie eine Triole.

Beispiel I:*

a) Rhythmus „Dinkie Minnie“ (rasch $\text{♩} = 120\text{MM}$)



* Alle hier und im folgenden notierten Beispiele wurden beim Vortrag auf der Trommel gespielt; sie sind in klingender Form möglicherweise überzeugender als in notierter Form.

b) ein „Gumbay“-Rhythmus (sehr rasch ♩ = 160MM)



c) ein „Tambo“-Rhythmus (sehr rasch ♩ = 160MM)



6. Schlußfolgerungen

Aus diesen fünf Beobachtungen sei nun versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden, warum und weshalb eine ganze rhythmische und metrische Schicht, die der Dreier (in unterschiedlicher Gruppierung und Phrasierung), im Laufe der Zeit verloren gehen konnte und offensichtlich verloren gegangen ist. Meine Antwort ist fast noch ganz theoretischer Natur; die Ergebnisse wurden gewissermaßen im musikalischen Laborversuch gewonnen.

Mein Erklärungsversuch stützt sich auf die Ähnlichkeit von Metren, auf die Proportion und Relation von Dauernwerten sowie auf die Tempi und ihr Verhältnis zueinander.

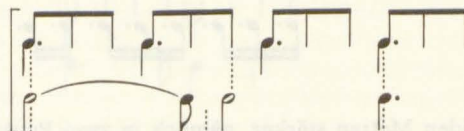
Es ist vor allem die Ähnlichkeit der 3-3-2-Gruppierung, in afrikanischer Musik häufig, in jamaikanischer Musik vorherrschend, mit der 5-4-3-(= 5-7-)Gruppierung, die Arthur Morris Jones für Westafrika als *standard pattern* bezeichnet, die aber in der Trommelmusik Jamaikas ganz fehlt (Ausnahmen in der Musik der Ettu und Maroon können wie gesagt nicht ausgeschlossen werden). Sie fehlt in Jamaika deshalb, weil sie eine Dreier-Basis hat. Da die Hauptakzente dieser beiden Gruppierungen bzw. Metren (3-3-2 und 5-4-3) in perkussiver Ausführung nahezu deckungsgleich sind, klingen diese beiden Metren äußerst ähnlich, fast identisch, wiewohl sie eine unterschiedliche Basis haben. Lediglich in ihrem mittleren Akzent weichen sie geringfügig voneinander ab. (Das Experiment, beide Metren im nachstehend angegebenen Tempo auf Tonband simultan übereinander zu spielen, ergab als Höreindruck bei der Abweichung der mittleren Akzente einen irrationalen kurzen Vorschlag, keinesfalls aber einen rationalen rhythmischen bzw. metrischen Wert.)

Als gemeinsamen Bezugswert nehme ich das punktierte Viertel, einmal unterteilt in die Schlagzeiten drei Achtel, das andere Mal in zwei punktierte Achtel. Die Abweichung zwischen den beiden mittleren Akzenten ist dann rechnerisch ein Sechzehntel, in dem gegebenen raschen Tempo aber ist die Abweichung musikalisch wie gesagt ein kurzer Vorschlag.

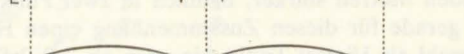
Beispiel II:

♩ = ca. 120MM

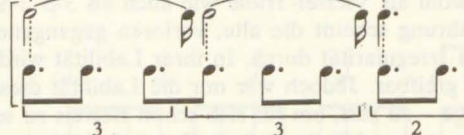
Basis:



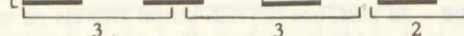
5-4-3 Metrum:



3-3-2 Metrum:



Basis:



In diesem Falle mag es überflüssig erscheinen, die Ähnlichkeit des 3-3-2 und des 5-4-3 besonders hervorzuheben. Die 3-3-2-Metren bzw. -Rhythmen gibt es wie gesagt in Afrika und in Jamaika, sie können also als direktes Erbe betrachtet werden. Allerdings, meine ich, kann diese Ähnlichkeit aber erstens die große Häufigkeit der 3-3-2-Rhythmen in Jamaika erklären, und zweitens, daß das

Verschwinden der 5-4-3-(= 5-7-)Rhythmen und ihrer Dreierbasis auf Grund dieser Ähnlichkeit sich un bemerkt vollziehen konnte. Die 3-3-2-Gruppierung ist somit direktes afrikanisches Erbe, ihre Häufigkeit aber ist aus der Verschmelzung zweier afrikanischer Standard-Pattern zu erklären.

Bedeutsam erscheint ferner, daß die perkussive Schlagzeit der 3-3-2-Gruppierung langsamer ist als die der 5-4-3-Gruppierung. Notationstechnisch ausgedrückt wird aus einer Achtelbasis des 5-4-3 bei der Verschmelzung eine Basis von punktierten Achteln, so daß vielleicht im letzteren Falle des 3-3-2 (im raschen Tempo) ein „echtes“, direktes afrikanisches Erbe vorliegt, im ersteren Fall aber (im sehr raschen Tempo) des 3-3-2 ein umgewandeltes 5-4-3.

Die 3-3-2-Gruppierung hat andererseits, wenn ihr eine geradzahlige Gruppierung vorausgeht oder folgt – und das ist in jamaikanischer Musik häufig der Fall – Ähnlichkeit mit einem in Afrika sehr verbreiteten Metrum, das Alfons Dauer „Wechselbeat“ genannt hat: es ist die Folge 6/8–3/4, also zwei punktierte Viertel – drei Viertel. Diese Kombination gibt es in Jamaika nicht. Sie ist, wie ich glaube, ebenfalls auf Grund ihrer Ähnlichkeit in der Folge: geradzahlige Gruppierung – 3-3-2-Gruppierung aufgegangen. Voraussetzung war wieder der Verlust der Dreierbasis (in den zwei Formen 3+3 Achtel und 3 Viertel).

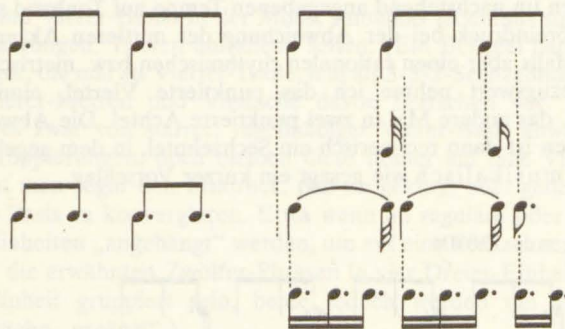
Abweichungen der Hauptakzente gibt es nur in einer Hälfte dieser Metren. Vergleicht man den 3/4-Teil mit dem 3-3-2-Teil, der dann eine Basis von acht punktierten Sechzehnteln hat, dann differieren die jeweils zweiten Hauptakzente um ein Zweiunddreißigstel, die jeweils dritten um ein Sechzehntel. Um diese Werte fallen der zweite und dritte Akzent der 3-3-2-Gruppierung später als die der 3/4-Gruppierung.

Bedeutsam ist hier, bei dieser Umwandlung bzw. Verschmelzung, daß sich das Zeitmaß der 3-3-2-Gruppierung gegenüber der 3/4-Gruppierung beschleunigt. Notationstechnisch ausgedrückt wird aus einer Basis von (6) Achteln eine von (8) punktierten Sechzehnteln. (Der Höreindruck vermittelt diese Ähnlichkeit wiederum deutlicher und einfacher als die Notation.)

Beispiel III:

6/8 - 3/4

4/4 - 3-3-2/4



Obwohl diese Hälften der beiden Metren stärker, nämlich in zwei Punkten, differieren als die Metren des Beispiels II, gibt es gerade für diesen Zusammenhang einen Hinweis in der eingangs erwähnten Dreiton-Figur, die sowohl als Viertel-Triole wie auch als 3-3-2-Sechzehntelfolge ausgeführt wird: In der Triolen-Ausführung scheint die alte, verloren gegangene Dreier- (3/4-)Schicht rudimentär, als Irrationalität und Irregularität durch. In ihrer Labilität wird die Umwandlung und Verschmelzung fast mit Händen greifbar. Jedoch war mir die Labilität dieser Figur nur ein zarter Hinweis auf diese Zusammenhänge – zu zart, um für sich schon Beweis zu sein.

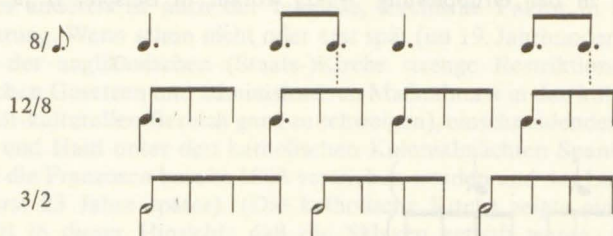
Diese Zusammenhänge können auch erklären, daß die 3-3-2-Gebilde in verschiedenen, raschen und sehr raschen Tempi vorkommen; denn bei den Umwandlungsformen ändert, beschleunigt oder verlangsamt sich auch das Zeitmaß. (Bei dieser letztgenannten Umwandlungsart müssen Gesang und Perkussionsinstrumente zusammengewirkt haben, da ja, wie in Beobachtung 1 erwähnt, die rhythmische Labilität der Dreiton-Figur im unbegleiteten Sologesang anzutreffen ist, während eine begleitende Perkussionsstimme immer eine Klärung zugunsten der 3-3-2-Gruppierung bringt. Diese

Umwandlung bzw. Verschmelzung zweier Metren ist daher nicht einfach perkussiv zu erklären, wie das im Falle der 3-3-2- und 5-4-3-Gruppierungen möglich war.)

Eine dritte Versuchsanordnung, anders vom Ausgangspunkt her, führt zu ähnlichen Ergebnissen.

Ich gehe aus von einer komplexen metrischen Schichtung, wie sie in afrikanischer Musik vorkommt. Es überlagern sich ein 12/8- (= 4mal 3/8) Metrum, ein 3/2-Metrum, das diese 12/8 in drei mal vier Achtel gruppiert, und ein Vierer- (bzw. Achter-) Metrum mit punktierten Viertel- und punktierten Achtelwerten.

Beispiel IV:



Geht nun die Schicht der drei Halben verloren, dann können sich auf der unveränderten Achtelbasis Rhythmen bilden, die jamaikanisch sind. Allerdings reduzieren sich diese Rhythmen auf eine Gesamtlänge von nur zwei Halben, oder sie erweitern sich auf eine Gesamtlänge von vier Halben (es sind dies dann die oben erwähnten Rhythmen, die den Eindruck machen, als seien sie ergänzt).

Beispiel V:

"resultant pattern":

verkürzt auf:

ohne die Schicht der Halben geändert in:

3 3 2

oder verlängert auf:


"resultant pattern":

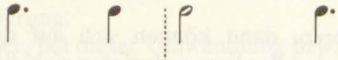
ohne die Schicht der Halben geändert in:

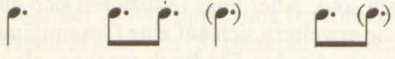
Das sind sehr häufige rhythmische Formen in Jamaika; sie entsprechen in der verkürzten Form etwa dem raschen *Dinkie Minnie* , oder der relativ neuen, populären Art des *Mento* ; die verlängerte Form entspricht zum Beispiel dem Teil eines break in einem sehr raschen *Tambo*-Rhythmus .


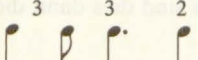
Baut man in diesen Komplex von verschiedenen Metren über zwölf Achtel einen 5-7-Rhythmus in der Gruppierung 3-2-4-3 ein, dann zeigt sich wieder die Ähnlichkeit mit dem Gegenrhythmus von punktierten Vierteln und Achteln in der Gruppierung 3-3-2, worauf in Beispiel II ja bereits hingewiesen worden war.

Beispiel VI:

12/8: 

5+7 

8/4: 

wird zu:  wird in 4/4 zu: 

Was diese Reduktion im Rhythmisch-Metrischen bewirkt hat (zum einen war es die Verschmelzung unterschiedlicher Metren auf Grund ihrer Ähnlichkeit bei gleichzeitigem Verlust der Dreier-Schicht, zum anderen war es die Verkürzung und Erweiterung von Metren bzw. Rhythmen bei gleichzeitigem Verlust des 12/8-Maßes als Gruppierung und Phrasenlänge), ist zuallererst eine Reduktion der instrumentalen Mittel, vielleicht auch eine Vereinfachung der instrumentalen Spieltechnik.

In der jamaikanischen Musik spielen kaum mehr als drei Perkussionsinstrumente zusammen. Am häufigsten sind Zweierbesetzungen: ein timekeeper – das können Rassel- oder Schrapinstrumente oder Gegenschlagstöcke sein –, oder eine kleine Trommel als „repeater“, oder einfach Händeklatschen, und als Hauptinstrument eine (größere) Trommel. So große Perkussionsensembles wie in Afrika gibt es nicht. Nun entsteht, vereinfacht gesagt, die Kompliziertheit und Komplexität der afrikanischen Rhythmik aus einer Schichtung von Metren und Rhythmen, von denen jeder für sich genommen nicht besonders kompliziert ist, die Rhythmen des Hauptinstruments ausgenommen. Erst im Zusammenspiel entsteht die mehrschichtige intrikate Polyrhythmik und Polymetrik.

Gerade dieses musikalische Charakteristikum ist besonders anfällig und mag deshalb vorrangig verantwortlich sein für die Reduktion in Jamaika (aber auch anderswo, etwa unter arabischem Einfluß in Afrika). Denn je mehr Stimmen – und das heißt hier auch Instrumente – aus einem solchen Komplex verschwinden, desto einfacher wird das Resultat. Es bleibt eine Zwei-, allenfalls Dreistimmigkeit übrig. Und diese zahlenmäßige Reduzierung wird erfahrungsgemäß nicht kompensiert durch eine noch virtuosere und kompliziertere Spielweise auf den verbleibenden Instrumenten. Lineare rhythmische Vertracktheit wie etwa in indischer Perkussionsmusik ist dieser Musik nicht eigen (in Afrika ist das Hauptinstrument wieder in gewisser Weise ausgenommen; doch hängt die Kompliziertheit von dessen [linearen] Rhythmen wieder mit deren Sprachcharakter zusammen; geht die Sprache verloren, dann auch diese Rhythmen).

Die Trommeltechnik in Jamaika ist vergleichsweise einfach. Sie beruht im wesentlichen auf dem alternierenden Händespiel. Mit dieser Technik aber sind Zweier-Metren und Rhythmen auf

Zweierbasis leichter zu spielen als solche auf Dreierbasis. Das mag mit ein Grund dafür sein, daß die Schicht der Dreier verlorengegangen ist und nicht die der Zweier.

Von außen ist diese Reduktion zweifelsohne durch das Herausreißen der Menschen aus ihrer afrikanischen Kultur, durch Vermischung und durch den Einfluß der englischen Kolonialmacht bewirkt worden, und dieser europäische Einfluß scheint in Jamaika besonders stark gewesen zu sein, stärker als in anderen vergleichbaren Fällen. Denn zum einen wurden in Jamaika auf dem relativ engen Raum der für den Zuckerrohrbau geeigneten Landstriche auch weiße Arbeitskräfte aus Europa als Sklaven beziehungsweise zur Sklavenarbeit eingesetzt, die sich rasch vermischt und starken direkten Einfluß ausgeübt haben.

Zum anderen ist auch der religiöse, kirchliche Faktor in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Wenn schon nicht oder erst spät (im 19. Jahrhundert) durch Christianisierung, so griffen unter der anglikanischen (Staats-)Kirche strenge Restriktionen und Kontrollen im Verein mit weltlichen Gesetzen und administrativen Maßnahmen in den kultischen Bereich der Sklaven ein (vom weltlich-kulturellen Bereich ganz zu schweigen), einschneidender jedenfalls als auf den Nachbarinseln Kuba und Haiti unter den katholischen Kolonialmächten Spanien und Frankreich – zumal in Haiti waren die Franzosen bereits 1803 vertrieben worden und das Land war seitdem de facto autonom (de jure erst 23 Jahre später). (Die katholische Kirche zeigte eine merkwürdige Großzügigkeit oder Laxheit in dieser Hinsicht; daß die Sklaven getauft waren, schien offenbar wichtiger als deren religiöses, kultisches Leben.) Das blieb natürlich nicht ohne Folgen für die Musik, die im Kult ein wichtiges Refugium hatte und hat, und die in diesem Bereich besonders strenger Kontrolle durch Spezialisten und durch die Gemeinschaft unterliegt. Tritt an die Stelle dieser Kontrolle die Kontrolle und Gesetzgebung einer fremden Macht, kann zwangsläufig das Kultleben nicht bleiben, was es war.

Daß die synkretistischen Kulte auf Kuba und Haiti wie auch die dazugehörige Musik mehr und deutlichere afrikanische Elemente aufweisen, darf daher nicht verwundern. Selbstverständlich gibt es auch noch afrikanische Spuren in den synkretistischen Kulturen Jamaikas, doch tritt europäisch-amerikanischer Einfluß in diesen Formen deutlicher hervor als auf den Nachbarinseln.

In anderer Hinsicht aber ist die anglikanische Kirche großzügiger und toleranter als die katholische, nämlich was die Bildung und Verbreitung neuer Kirchen und Sekten betrifft. Es mag durchaus sein, daß unter dem Anglikanismus selbst noch gar nicht so viel von dem verlorengegangen war, was in den Kulturen aus Afrika stammte. Ein sehr weit- und tiefreichender Einschnitt jedoch muß dann spätestens im Laufe des 19. Jahrhunderts das Aufkommen und die Verbreitung neuer kirchlicher und religiöser Bewegungen gewesen sein, vor allem der Methodisten und Baptisten. Von England und Nordamerika kommend erfaßten sie besonders nach 1860 das religiöse und kultische Leben der Insel und zwar in erheblicherem und individuellerem Maße als es die Christianisierungsversuche der anglikanischen Kirche vorher vermocht hatten.

Der größte Verlust an afrikanischem Erbe in den Kulturen und ihrer Musik wäre demnach relativ spät zu datieren. Daß sich daneben, wie aus Berichten und Beschreibungen hervorgeht, bei den Ettu, den Maroon und im Kumina-Kult deutlich afrikanische Kultformen erhalten haben, ist um so erstaunlicher. Erst eine umfangreiche und genaue Erforschung ihrer Musik könnte mehr Licht in die hier dargelegten Fragen und Zusammenhänge bringen, könnte die hier auf theoretischem Wege gewonnenen Erkenntnisse widerlegen oder bestätigen.

Rüdiger Schumacher

Vokale Musizierformen in Bali/Indonesien. Ein Klassifikationsversuch

Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft konnte ich von Mai bis September 1981 eine Forschungsreise nach Bali durchführen. Ziel dieses Unternehmens war es, einen ersten Überblick über die vielfältige Formenwelt vokaler Musik, insbesondere gesungener Dichtung, zu erhalten. Gestalt, Funktion und Repertoire der zahlreichen Instrumentalgattungen, die unter der terminologisch nicht weiter relevanten Bezeichnung *gambelan* zusammengefaßt werden, sind von Musikforschern wie Jaap Kunst, Colin McPhee, Ernst Schlager u. a. bereits vor Jahrzehnten eingehend